

Marguerite Duras à corps perdu : la vie au fil de l'écriture, entre androgynie et anorexie

Chantal Théry

Volume 22, numéro 2, automne 1989

Dire l'hétérogène

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500903ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500903ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Désireuses de sortir des stéréotypes de sexe, de nombreuses écrivaines ont tenté, tentent de revaloriser le féminin par le biais de l'écriture du corps, de « l'écriture féminine », ou par l'affirmation d'une nature humaine androgyne. En parcourant l'oeuvre de Marguerite Duras, j'ai tenté de saisir, dans le réseau métaphorique des métamorphoses des corps et de l'écriture, les jeux et les enjeux du concept d'androgynie, ses promesses et ses leurres.

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Théry, C. (1989). Marguerite Duras à corps perdu : la vie au fil de l'écriture, entre androgynie et anorexie. *Études littéraires*, 22(2), 123–136.
<https://doi.org/10.7202/500903ar>



MARGUERITE DURAS

À CORPS PERDU

LA VIE AU FIL DE L'ÉCRITURE, ENTRE ANDROGYNIE ET ANOREXIE¹

Chantal Théry

■ Désireuses de sortir des stéréotypes de sexe, de nombreuses écrivaines ont tenté, tentent de revaloriser le féminin par le biais de l'écriture du corps, de «l'écriture féminine», ou par l'affirmation d'une nature humaine androgyne. En parcourant l'œuvre de Marguerite Duras, j'ai tenté de saisir, dans le réseau métaphorique des métamorphoses des corps et de l'écriture, les jeux et les enjeux du concept d'androgynie, ses promesses et ses leurres.

Les métamorphoses des corps durassiens nous font pénétrer dans un étrange bestiaire symbolique, quasi darwinien : ventres marin et maternel confondus, «la mer est partout, le sel, la mer sont encore dans la vasque animale où nage notre

enfant, à son âge de poisson, dans notre ventre²». L'espace durassien, véritable métaphore du corps et de l'amour, s'élabore à partir d'une vision phénoménologique, soucieuse d'«agrandir les lieux», de «les reprendre ailleurs, loin, dans autre chose» grâce à «l'immensité indéfinie du paysage. Puis l'amour³». Amour et vie se tissent dans la vasque marine et la traversée de l'histoire s'effectue de mère en mère, en vagues d'enfants aquatiques : «Nous sommes advenus vous et moi dans cette famille-là, de cette femme-là... inconnaisable... inconnue... Notre amour... Depuis avant elle et encore avant et encore avant... Traversée de l'histoire. Ils vont et viennent, repartent, reviennent vers elle» (*Agatha*, p. 44).

1 Une première version de ce texte a été publiée dans *les Cahiers du GRAD*, Faculté de philosophie, Université Laval, 2 (*Ouvertures*), automne 1987.

2 «Au fond de la mer», dans *Outside*, p. 258. On trouvera à la note 29 la référence des œuvres citées de M. Duras.

3 *Marguerite Duras. Les Yeux verts*, p. 33.

Les enfants durassiens sont, encore et avant tout, liés à l'élément aquatique maternel; mais des mutations s'opèrent, la différence entre les sexes, d'abord imperceptible, négligeable, se précise à l'adolescence, bouleverse tout. La jeune mère de *Savannah Bay* gardera son corps d'anguille, mais la mendiante du *Vice-consul*, perdant à la fois la maison maternelle du «Nord du lac», sa mémoire et ses cheveux (un «duvet de canard»), tournera en rond, anagramme de nord, comme dans une mare à canard, sans espoir de jamais prendre son envol: Icare au féminin, «tombée [...] d'un arbre, très haut» (p. 20). Marcelle Marini dit qu'elle a été brutalement séparée de l'arbre originaire et nourricier, de «l'arbre de chair et de plumes» du couple parental⁴. Quant à Lol, sa mère «l'appelle son petit oiseau» (*le Ravissement de Lol. V. Stein*, p. 174), le Vice-consul dit qu'il a failli épouser une «petite oie de Neuilly [...] blanche» (*le Vice-consul*, p. 211), la jeune mendiante caresse l'espoir de renaître une nouvelle fois, différente, «oiseau, pêcher en fleur» (p. 25), symbole de l'union des sexes, précise M. Marini (p. 222).

Du corps «de chair et de plume», le féminin ne garde, à son corps défendant, que la chair, perdant les plumes et les ailes qui assuraient son envol. L'écrivain du *Marin de Gibraltar*, homme de plume, disait déjà: «Les oiseaux, [...] c'est comme l'amour, ça a toujours existé. Toutes les espèces disparaissent, mais pas les oiseaux». Son compagnon lui répond: «Quand t'as des ailes, [...] tu échappes aux tremblements de terre» (p. 388).

Faute de pouvoir voler en pleine lumière, la mendiante se fera «oiseau de nuit» (*India Song*, p. 88); Anne-Marie Stretter, maigre, vêtue de noir, aura une «grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort» (*le Rav.*, p. 15); la femme folle du *Shaga* se rappellera avoir été «autrefois oiseau», «une mouette sur la plage» (p. 197). Mais les mouettes, seules dans le vent, figées, les ailes collées, ressemblent à cet «immense oiseau posé» qu'est le casino: lorsque Lol l'aperçoit enfin, la ville «cache le corps principal», oiseau sans corps, aux ailes coupées, dans l'enfance «d'une blancheur toujours de lait, de neige, de sucre» (*le Rav.*, p. 176, 177). Les pensées de Lol resteront des «versions inconnues, sauvages, des oiseaux sauvages de sa vie» (p. 145). Pour tourner en dérision l'oiseau parleur de l'homme, d'autres femmes inventeront «le Shaga! Une langue qui prend son vôle», qui aura «cet avantage de ne mener à rien et de semer la pagaille» (*le Shaga*, p. 212). Quelle langue, quelles ailes, quelle identité et quel corps s'inventer quand on est femme?

* * *

Les enfants tiennent une place de prédilection dans l'œuvre de M. Duras, qui, entre fascination et angoisse, décrit particulièrement leurs corps. Du petit garçon de *l'Été 80*, âgé de six ans, seul et maigre, elle écrit:

On voit clairement son corps, il est trop grand, il est comme en verre, on voit déjà ce que cela va devenir, la perfection des proportions, des charnières, des longueurs

4 Marcelle Marini, *Territoires du féminin. Avec Marguerite Duras*, Paris, Minuit (Autrement dites), p. 231-232.

musculaires, la miraculeuse fragilité de tous les relais, les pliures du cou, des jambes, des mains, et puis la tête portée comme une émergence mathématique, un phare, l'aboutissement d'une fleur (p. 21).

Le corps de l'enfant est comparé à une tige fragile, translucide : « On aurait cru voir battre son sang par transparence », disait Françoise de son petit neveu dans *la Vie tranquille* (p. 17). Cette transparence fragile est telle que la narratrice de *l'Été 80* avoue ne plus rien savoir

des différences entre le dehors de l'enfant et le dedans de l'enfant, entre ce qui l'entoure et le porte et ce qui l'en sépare, ce cœur, peut-être, cloîtré dans le corps frêle et chaud, peut-être seulement ça, cette différence provisoire, oui, ça, rien d'autre, ce battement léger à lui seul [...] (p. 96).

L'enfant, dont le corps participe encore globalement du monde, pourrait dire comme Virginia Woolf : « Je suis à peine consciente de moi-même, mais seulement de la sensation que j'éprouve. Je ne suis que le réceptacle d'un sentiment d'extase, d'un sentiment de ravissement ». À propos de ce passage, Béatrice Didier note que « La conscience de la sensation précède la conscience du moi. L'enfant est comme la statue de Condillac, tout entier odeur de rose ou de jasmin, bruit ou son⁵ ». La vie s'ouvre et se clôt sur la bulle phénoménologique d'un corps-sensation sans frontières définies. Le mouvement osmotique, dedans/dehors, avait l'aspect d'un débordement d'enfants vivants et gais « déversés sur les plages », qui « s'y répandent en couleurs et en cris. [Ils] font éclater la plage, le temps tout

entier, l'espace, le monde » (*l'Été 80*, p. 19, 20); les battements du cœur, les cris, les rires exceptés, les corps des enfants auraient pu s'évanouir, se gommer comme une apparition... À l'autre bout de la vie, le corps ressemble à ceux des lépreux ou des survivants des « zones de la faim » :

cette dernière apparence de l'homme, son dernier état [...] le corps a l'épaisseur d'une planche, d'une main [...] comme les déportés ils se ressemblent, ils sont d'une surprenante similitude. Dans le sac de peau [...] plus rien que ce résidu dernier dans son abstraction la plus avancée, la vie (p. 44, 45).

Le corps abstrait se résume à l'émergence mathématique et florale de la tête, aux pulsions du cœur, aux signes de l'émotion; l'enfant avait déjà « le corps d'un Ougandais blanc » (p. 47); la boucle de la vie se referme sur des corps redevenus « nus », mais « les pleurs ont disparu. La peur a disparu. Le rire. Le désespoir de la pensée » (p. 44). Paradoxalement, l'abstraction du corps ravive ultimement l'écoute du sensible, du corps phénoménal vécu, la pensée de l'émotion : « ils ne sont plus que connaissance et écoute de cela qui se passe en eux, tout comme s'ils en étaient encore dans l'enfance, dans l'enfance de la mort » (p. 44).

Mais le mouvement d'émergence fluide et vive, de vaguelettes-enfants sans sexe, s'émousse : « l'enfance vieillit » (*Outside*, p. 272), le corps perd sa transparence, sa liquide souplesse, sa maigreur essentielles. Les corps des adultes valorisés par M. Duras seront hantés d'enfance : Lol « a un corps long et beau [...] de pensionnaire grandie »

5 Béatrice Didier, « Virginia Woolf ou la Chambre maternelle », dans *l'Écriture-femme*, Paris, P. U. F., 1981, p. 227.

(*le Rav.*, p. 114), Anne-Marie Stretter, «longue, très mince», émeut par «la grâce poignante du corps maigre, fragile» (*India Song*, p. 16, 31). Le corps long est explicitement associé à la fluidité: la femme de *la Maladie de la mort* «aurait été grande. Le corps aurait été long, fait d'une seule coulée» (p. 20), «coulée souple et longue de la forme étrangère [...] dans la flaque blanche des draps» (p. 34, 35); la femme de *l'Homme assis dans un couloir* «ramène ses bras le long de son corps» (p. 15), «docile et fluide» (p. 17), «dans la coulée de ses hanches» (p. 15); Lol, au «corps de soie» (*le Rav.*, p. 33), est «coulée dans une identité de nature indécise» (p. 41), son ombre est «allongée [...], mêlée à la lumière verte qui divague» (p. 165); la jeune fille de *l'Été 80* est «longue et sombre, si mince qu'on dirait une ombre» (p. 36); dans le même livre, la source personnifiée est, sans bras, sans mains, sans visage, un corps fluide. Le corps féminin est «noyé dans la douceur d'une enfance interminable qui surnage à fleur de chair» (*le Rav.*, p. 177). À la jeune mendicante du *Vice-consul*, qui essaie de se convaincre de la réalité de sa vie, de son identité, de sa corporéité, en se disant «Je suis ici où sont mes mains» (p. 19), François de *la Vie tranquille* répond en écho: «Je ne peux même pas me saisir entre mes bras. Je suis rivée à cette taille que je ne peux pas entourer [...]». Je voudrais pourtant pouvoir embrasser celle que je suis et l'aimer. Je ressemble aux autres femmes [...]. Pourtant elle existe. Elle existe celle que j'aime et qui me plaît» (p. 125, 203).

Sur terre, le corps «d'Ève marine» (*le Rav.*, p. 177) d'Anne-Marie Stretter, nouvelle sirène d'Andersen, troquera sa queue pour des jambes humaines: «c'est beau, des jambes de femmes,

ici, plantées dans cette horreur», dira le Vice-consul (*le Vice-consul*, p. 101), mais elles sont «d'une beauté qui ne participe pas à celle du corps [...], sans implantation véritable dans le reste du corps» (*la Maladie de la mort*, p. 21). Les hommes, si pro-féminins soient-ils, ont des mains, plus souvent préhensives — violentes parfois — que «négatives» et, tandis que les durassiennes souffrent du «complexe d'Ophélie», leurs amants cultivent le «complexe de Caron»: les amants d'Anne-Marie Stretter travaillent d'ailleurs... dans les assurances maritimes.

Les hommes durassiens valorisés se reconnaissent aussi à «la longueur et la gracilité adolescente du corps» (*Aurélia Steiner*, p. 143). La jeune fille et l'enfant de *l'Été 80*, dans l'enfance d'un amour quasi fraternel, ont «le même corps [...] mince, maigre» (p. 36); «Au fait, à qui ressemblait-il, le Vice-consul de Lahore? [...] À moi, dit Anne-Marie Stretter» (*le Vice-consul*, p. 204). Le corps de l'amant d'Agatha ressemble à celui de son frère, «encore maladroit, comme non délié, vous voyez, comme encore faible on dirait», et pourrait «devoir encore grandir, encore devenir» (*Agatha*, p. 59). L'amant chinois a le «corps de petit coolie» (*l'Amant*, p. 89) du petit frère: «La peau est d'une somptueuse douceur. [...] Le corps est maigre, sans force, sans muscles, il pourrait avoir été malade, être en convalescence, il est imberbe, sans virilité autre que celle du sexe» (p. 49). Dans *l'Amant*, l'équation frère-sœur-amants-fils se tisse autour des similitudes physiques: «J'ai retrouvé une photographie de mon fils à vingt ans. [...] Il est maigre, tellement, on dirait un Ougandais blanc lui aussi. [...] C'est cette photographie qui est au plus près de celle qui n'a pas été faite de la jeune fille du

bac» (p. 21), confie M. Duras. La narratrice de *l'Été 80* confond le corps de l'enfant maigre de la plage avec celui de l'homme venu la rejoindre dans sa chambre noire: «Je ne distingue plus votre corps de celui de l'enfant. Je ne sais plus rien des différences qui vous unissent et vous séparent» (p. 96). La vie d'Agatha et de son frère se mêle dans l'eau du miroir et le flux de la musique, «comme coulait ce fleuve ensemble, là, dans la glace», dans «le bonheur de lui ressembler» (*Agatha*, p. 29); «tous les deux, yeux fermés, retrouvent l'incomparable enfance» (p. 48), frère et sœur, corps et sexes confondus dans le ventre originel androgyne. La fenêtre ouverte, le bruit de la mer recouvre le corps nu d'Agatha de la douceur d'une houle profonde: «Je ne vois plus rien que ceci, que vous êtes là, faite, que la nuit de laquelle vous êtes extraite est celle de l'amour» (p. 49), «mon amour [...] mon enfant [...] mon corps», dit le frère d'Agatha (p. 39). Aurélia, «couchée sur la profondeur de la mer [...] fiévreuse et chaude», l'appellera aussi «de noms divers, de celui d'Aurélia, d'Aurélia Steiner. Petite fille. Amour. Petite enfant. Amour, amour, toutes ces choses qui disent pour nous. Toi, enfant, la mer» (*Aurélia Steiner*, p. 154, 155).

Frère-sœur-père-amants se confondent et se mêlent dans l'amour universel de la mère, comme

dans l'idéal d'une identité une, indifférenciée. La Lolita de *l'Amant*, au corps si «mince, presque chétif, des seins d'enfant» (p. 29), l'amant «la prend comme il prendrait son enfant» (p. 123). L'amour durassien essentiel est incestueux: «un amour qui ne se terminera jamais⁶», entre un frère et une sœur d'abord, une femme et un homosexuel ensuite, couple d'amants allongés «loin l'un de l'autre de très près» (*Agatha*, p. 64), pétrifiés d'impossible désir, dans une sorte d'androgynie mystique. L'état fusionnel avec la mère/mer, la quête de l'androgynie originelle passent par l'amour de l'homme le plus proche de soi et de son image jumelle valorisée⁷. Agatha évoque l'Agathe amoureuse de son frère Ulrich dans *l'Homme sans qualités* de Robert Musil, la passion de Kleist pour sa sœur Ulrike et pour l'écriture, «malheur merveilleux⁸» d'une double passion mise en scène par Helma Sanders-Brahms dans son film *Heinrich*.

* * *

La mer et l'île sont des topoï de l'amour et de l'écriture, entre Il et Elle, îles et eau, passion et dessiccation. Dans *Savannah Bay*, le jeune amant «tire de l'eau» le corps d'«anguille» de sa compagne: «sa peau brûle, [...] se brûle à sa peau à lui, [...] elle s'allonge sur la pierre, sur la matière minérale et elle pose son corps et son

6 Marguerite Duras à Montréal, publ. p. Suzanne Lamy et André Roy, Montréal, Spirale, 1981, p. 18.

7 «[...] c'était comme si elle s'en était remise à son frère [...] comme si ce n'avait pas été la peine pour elle, vous voyez... de jouer... de vivre...» (*Agatha*, p. 62). L'amour du frère, son regard, prendront le relais de ceux de la mère. Dans «Mothers», M. Duras raconte que le dernier regard de sa mère, qui l'avait si mal aimée, elle, était encore destiné au fils, au frère aîné, tandis qu'elle, l'enfant-fille, était ignorée, pas regardée, pas vue, ni reconue, ni appréciée, ni valorisée (*Marguerite Duras par [...]*, Paris, Albatros, 1975 [Ça cinéma], p. 99-101). Duras déplore l'existence de la discrimination entre les sexes dont elle a été, et avec elle des millions de femmes, victime. *Le Camion* est une sorte de parabole de réconciliation des sexes ou du moins de mise en scène de la séparation, de l'écart incroyable qui a pu se creuser entre deux êtres autrefois indifférenciés dans le ventre originel.

8 Marguerite Duras. *Les Yeux verts*, p. 79-80.

cœur et toute sa peau sur la pierre brûlante, blanche comme le nom. Et lui, il lui enlève son maillet mouillé. Elle qui est nue» (p. 51). Le corps féminin, corps liquide sans frontière, est comme la mer offerte au soleil, «une chair sans peau, une déchirure ouverte» (*Aurélia Steiner*, p. 156). Savannah ira se perdre dans la bouillie d'humus brûlante des grands marécages de la Magra aux eaux douces et salées où nichent les oiseaux de mer... Corps volatilisé, effrité, qui rappelle celui de l'enfant des *Petits chevaux de Tarquinia*, que sa mère ne cesse d'asperger à l'aide de l'eau du puits pour qu'il supporte la chaleur et le soleil, ou ceux des lépreux du *Vice-consul* autour des puits: «d'une matière friable et une lympe claire circule dans leur corps» (p. 165). À l'extrême pointe de la vie, de la mort, du désir, la chair est transparence ou poussière, le sang, de lympe... Entre amour et mort, c'est l'amour à mort, «le temps des cerises⁹».

Lol, anéantie par la perte de son fiancé, «avait de la tristesse, de la lenteur du sang à remonter sa pente, la grise pâleur» (*le Rav.*, p. 29). Le corps exsangue ne retrouve ses couleurs que dans le désir, le rose de l'éros: Lol «est rose pour moi», dira Jacques Hold (p. 84); «le rose de son sang» lui est remonté aux joues pour que «selon son désir», on la voie enfin, belle, visible, désirable (p. 72). Afin qu'on la «voie encore davantage», pour «prendre de l'importance par tous les moyens», la jeune fille du *Square*, désireuse d'être épousée, mange pour être «grosse et forte»

(p. 16, 18). Guérie de sa peine d'amour, les traits de Lol vont «s'enliser de nouveau dans la profondeur des chairs» (*le Rav.*, p. 29).

Le corps de la femme est perçu par l'homme comme un limon mouvant qui l'enlise, ou comme un lieu privilégié où attendre «l'engluement dans l'oubli» (p. 135), «où se mettre, où se débarrasser des pleurs qui le remplissent» (*la Maladie de la mort*, p. 7)... Le mode d'approche de l'homme assis dans le couloir, attiré/repoussé par le corps de la femme, ressemble à celui du chasseur ou du conquérant:

Il aurait posé son pied nu au hasard de la forme, vers le cœur [...]. La chair des seins est douce et chaude, on s'y embourbe [...]. Sous le pied nu il y a la boue d'un marécage, un frémissement d'eau, sourd, lointain, continu. La forme est défaite, molle, comme cassée, d'une terrible inertie. Le pied appuie encore. Il s'enfonce, atteint la cage d'os, appuie encore (*L'Homme assis dans le couloir*, p. 19, 20).

Jacques Hold ne se laisse glisser dans le limon de chair de Tatiana que pour mieux la vampiriser: «Son corps chaud et bâillonné je m'y enfonce [...], je me greffe, je pompe le sang de Tatiana. [...] Sous moi, elle devient lentement exsangue» (*le Rav.*, p. 167). À défaut de le faire sur lui-même, le vice-consul tire sur son image dans la glace et sur ceux-là mêmes qui lui ressemblent, les lépreux aux corps de lympe, frêles, prêts à se volatiliser: «c'est exsangue en lui¹⁰». La jeune femme du *Navire night* se meurt de leucémie et

9 Dans *le Square*, il est question du temps des cerises, allusion sans doute à la chanson de Jean-Baptiste Clément, chanson d'amour transformée pendant la Commune en chanson tragique, route cerise et rouge sang confondus.

10 M. Duras et X. Gauthier, *les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 216.

Anne-Marie Stretter, traversée par un fleuve de douleur, est atteinte de la «lèpre du cœur». Jacques Hold sentira, comprendra cette Lol au «cœur inachevé» (*le Rav.*, p. 13), son «anéantissement de velours» (p. 50) en prenant, un moment, sa place: «Une faiblesse monte dans mon corps, un niveau s'élève, le sang noyé, le cœur est de vase, mou, il s'encrasse, il va s'endormir [...]. Je suis dans la nuit de T. Beach. [...] Pour la première fois mon nom prononcé ne nomme pas» (p. 111-113).

Le sang, ou ses équivalents, hantent la poétique durassienne. Dans *Moderato cantabile*, le soleil couchant, rougeoyant, ponctue les rencontres, atteint les yeux, le visage de Chauvin, puis les lieux; après le baiser qui scelle le début et la fin de leur relation, Anne Desbaresdes se retrouvera «face au couchant» (p. 115); la lumière rouge du crépuscule sur son visage clôt moins le livre qu'il ne le rouvre sur le meurtre passionnel du début, la bouche ensanglantée de la femme morte, le visage de l'homme «collé au sien, dans le sang de sa bouche» (p. 20). Les amours durassiennes, passionnées, extrêmes, sont marquées — comme la naissance à laquelle elles sont souvent associées — du signe hémorragique, du déchirement de la séparation: «Aurélia Steiner ma mère regarde devant elle le grand rectangle blanc de la cour de rassemblement du camp. Son agonie est longue. À ses côtés, l'enfant est vivante. [...] Vous baigniez dans le sang de ma naissance» (*Aurélia Steiner*, p. 147, 149). La femme amoureuse/douloureuse, mère ou amante,

semble condamnée à verser son sang, à être exsangue de son propre désir, de ses propres passions: Lol cherche d'introuvables grenadiers rouges (*le Rav.*, p. 95). Dans le désir, la jeune femme de *la Maladie de la mort* voit s'échapper des «lèvres du sexé» «une eau gluante et chaude comme serait le sang» (p. 39, 40). S'agit-il de la cyprine¹¹? du sang de la défloration? ou des menstruations? Des allusions à la défloration ou aux menstruations apparaissent aussi à la fin du *Barrage contre le Pacifique* et dans *Agatha*: «sur votre maillot blanc une légère tache de sang» (p. 55). L'épanchement hémorragique, corollaire durassien de la relation amoureuse, du passage de l'enfance à l'adolescence — temps de la différenciation des sexes —, est le signe d'un refus.

M. Duras a confié à Suzanne Lamy qu'à onze ans et demi, en vacances à Long-Haï au bord de la mer de Chine, l'arrivée précoce de règles apparemment interminables a déclenché l'une des périodes les plus difficiles de son existence; ce fut une expérience traumatisante, au bord de la folie, dans la colère et le refus (*Marguerite Duras à Montréal*, p. 66).

La puberté marque la fin de l'enfance: dans *les Parleuses*, M. Duras explique la révolte des adolescents par leur désir de rester à leur âge de poisson, «immergés dans le refus», dans le refus de la société, de la parturition, de la naissance, de la séparation d'avec le monde liquide de la mer/mère (p. 56). Les personnages durassiens, aux corps hantés d'enfance, à la fois féminins et masculins, neutres, androgynes, refusent d'entrer

11 *Cyprine*: lubrification féminine du désir. Ce sens a été donné au mot par Denise Boucher (*Cyprine*, Montréal, Éd. de l'Aurore, 1978).

dans l'âge adulte, refusent la différenciation des sexes et, plus encore, leur hiérarchisation. L'enfance du corps s'achève, celle du corps féminin surtout! Virginia Woolf et Marguerite Duras, fascinées par l'androgynie, ont toutes deux tenté de ne plus avoir honte et peur de leur corps de femme, de transcender la différence des sexes et de s'affirmer par l'écriture, femme et écrivain à part entière. L'androgynie, oui, mais à quel prix? Chez M. Duras, l'enfant de sexe féminin se cabre, pris d'une part entre un corps très sexualisé de femme-femme, proie du stéréotype, omniprésent dans les «revues colorées» que regarde Tatiana (*le Rav.*, p. 68), corps-objet dévoré du regard¹², manipulé/vampirisé par l'homme et, d'autre part, le corps de la mère. Mais les enfants «maigres et jaunes»¹³ réprouvent le corps de leur mère: «ce corps abondant, rose et rouge, cette santé rouge, comment est-elle notre mère [...] nous si maigres, de peau jaune [...] l'interrogation s'intègre et circule dans le sang» (*Outside*, p. 277). La répugnance durassienne pour l'épaisseur du corps et sa consanguinité est l'expression de ce refus. La ville de *l'Amour* était «épaisseur», «masse», «enchaînement de pierre», «enchaînement de chair»; Monsieur Andesmas est une «masse» (*l'Après-midi de Monsieur Andesmas*), «c'est laid, c'est gros», «l'étalement de chair humaine» sur les plages de *l'Été 80*, et la chroniqueuse le réprouve: «un quotient d'intelligence inférieur [...] tous riches parce que doués de l'intelligence actuelle-

ment en cours, la seule qui nourrisse son sujet, celle de la bêtise positive. Ne sont plus rien qu'eux-mêmes, rien d'autre qu'eux-mêmes» (p. 30, 31).

Amour et intelligence sont ici inversement proportionnels à la richesse et à la corpulence: les sentiments des «milliardaires des lieux», sous le soleil milliardaire, sont «rabougris» (p. 31). Les personnages valorisés, maigres, pauvres, hagards d'amour¹⁴ ou à l'amour illimité, se promènent sous la pluie, dans les vagues et les embruns. À la jeune fille du *Square*, qui essaie de prendre de l'importance par tous les moyens, le voyageur de commerce qui ne mange que pour survivre répond: «Je tiens à un fil, [...] je tiens à moi-même par un fil, alors la vie m'est plus facile qu'à vous» (p. 60).

* * *

L'enfant maigre de *l'Été 80*, petit Ougandais blanc sur la tranche de son être, tient aussi à un fil, captivé par «cet arrachement de l'extérieur de lui et cet engouffrement dans l'intérieur de lui de ce qu'il regarde et de ce qu'il voit, ces deux mouvements inséparables, d'une force égale. Et c'est encore l'ignorance dans laquelle il est de cela» (p. 29). Entre vie/mort, dedans/dehors, ignorance/conscience de soi, l'enfant est dans le ravissement des sensations pures. Dans *la Vie tranquille*, l'oncle de François, sur le point de mourir, «s'était avalé, aurait-on dit, et se regardait lui-même, de l'intérieur, ébloui par sa souf-

12 Jacques Hold «sur les femmes seules et belles [...] se retournait, s'arrêtait parfois, vulgaire» (*le Rav.*, p. 54).

13 «Les enfants maigres et jaunes. La vanille, l'orange, le lait», dans *Outside*, p. 277-279 (paru auparavant sous le titre «les Enfants maigres et jaunes» dans *Sorcières*, 1, 1976, puis dans les *Cahiers Renaud-Barrault*, 96, octobre 1977).

14 À la passion mortelle, tragique, du temps des cerises, s'oppose «la graisse des sentiments» (*le Rav.*, p. 159), «la plainte sentimentale, boueuse» (p. 21), «la putréfaction de l'entente du bonheur des amants» (*l'Homme atlantique*, p. 19)...

france» (p. 12). Enfance ou acuité de la sensation permettent, par une sorte de réversibilité de l'être, d'auto-anthropophagie, d'accéder à cet intra, cet ultra-voir. D'autres voies y conduisent. L'une des expressions durassiennes du refus, le vomissement, relève d'une thématique plus globale de la malfaim : Anne Desbaresdes « vomira là, longuement, la nourriture étrangère » (*Moderato cantabile*, p. 103) et Lol, jeune mendiante occidentale de *l'Amour*, est la proie d'une constante envie de vomir. Duras ne s'est intéressée à « la théorie des besoins » (*les Parleuses*, p. 67), que pour mieux trouver « celui qui, de tous les manques chez les gens est le plus déterminant » (*les Petits Chevaux de Tarquinia*, p. 75). Elle a trouvé « le voyage de la faim » : « l'étrangeté véritable, c'est l'absence de nourriture qui se prolonge » (le Vice-consul, p. 15), plus encore que le manque de sommeil ou les excès de la jouissance érotique... Le refus du corps nourri peut s'exprimer radicalement par le meurtre ou sa tentation¹⁵ : que l'on songe à la jeune bonne de *l'Amante anglaise* ou des *Viaducs de la Seine-et-Oise*, cette « garce » amoureuse, « si grosse », « un bœuf », nourrie de « ragoûts », tuée par Claire (prénom prédestiné!), ou à la vieille dame grosse et sénile dont s'occupe la jeune fille du *Square*.

Cette dernière, bien tentée de noyer l'autre dans sa baignoire, choisira de laisser grossir cet énorme espoir désespéré, viscéral, brut : « que cette horreur grossisse encore » pour qu'elle écœure, provoque le monde (p. 48)!

M. Duras préfère à la consistance grasse et carnée du « ragoût de viande » « la soupe aux poireaux¹⁶ » : fluide, légère, verte et végétale. À nouveau, dans *la Vie matérielle* : « Je faisais une soupe pour qu'ils la trouvent prête au cas où ils auraient très faim. S'il n'y avait pas de soupe prête, il n'y avait rien du tout. [...] Souvent les provisions étaient là, achetées du matin, alors il n'y avait plus qu'à éplucher les légumes, mettre la soupe à cuire et écrire » ; écrire dans le silence : « Rentrer dans ce silence c'était comme rentrer dans la mer » (p. 49). Voici retrouvés la mer, la forêt aquatique, les corps d'algues, les ombres laiteuses dans l'eau verte d'humains-marins non carnivores¹⁷. À la nourriture, Anne Desbaresdes préfère le vin : « le feu nourrit son ventre de sorcière contrairement aux autres. Ses seins si lourds de chaque côté de cette fleur si lourde se ressentent de sa maigreur nouvelle et lui font mal. Le vin coule dans sa bouche » (p. 100). L'Ève-Lilith dissidente ne mange plus de pomme :

15 « [...] exténuée par la beauté du corps d'Hélène Lagonelle », la narratrice de *l'Amant* sent cependant se lever en elle l'« envie de la tuer », « le songe merveilleux de la mettre à mort de ses propres mains » (p. 91)!

16 L'article « La soupe aux poireaux », écrit pour le n° 1 de *Sorcières* consacré à la nourriture, a été repris dans *Outside* (p. 275-276).

17 Le conte de la monitrice dans *l'Été 80* met en scène une source personnifiée, un enfant, une mère baleine — le plus grand mammifère marin — qui ne se nourrit que de plancton et un requin qui réprime son envie de manger l'enfant. Dans le même livre, à l'été de ses six ans, l'enfant est sur le point de perdre ses dents... de lait. Sur ce thème de la nourriture, cf. l'article de Paule Monique Vernes sur Jean-Jacques Rousseau (*Bief*, Aix-en-Provence, 14 [*Cuisines*], mai 1984, p. 29-34) ou les réflexions de Roland Barthes sur la cuisine japonaise dans *l'Empire des signes*, Genève (Skira) et Paris (Champs Flammarion), 1980.

Ce ne fut pas la pomme de l'arbre que le serpent désigna, ce fut celle pourrie qui était tombée par terre [...]. Dans la pomme pourrie, dans l'acide fermentation bulleuse et véreuse de la pomme à Calvados, il découvrit quoi? — l'alcool. Il en eut besoin parce qu'il était intelligent (*le Marin de Gibraltar*, p. 96).

L'alcool irrigue l'œuvre durassienne: consommé surtout par les femmes, il est associé à la nourriture de la contre-culture, au refus d'un monde qui nie doublement l'enfant, le maternel et le féminin en soi. Mais l'alcool est à la fois baume et poison: dans le jardin de Vinh-Long, la mère-enfant hésite devant le «lait trompeur» des «pommes-cannelles» fermentées tombées aux pieds des arbres (*le Vice-consul*, p. 64) et Chauvin laisse Anne «s'empoisonner à son gré» (*Moderato cantabile*, p. 85). In vino veritas... L'alcool est un dérivé du lait, un substitut du steak saignant, une eau-de-feu, une noyade différée: «L'eau était pure et vive comme un alcool», pense Sara, attirée par le fond de la mer (*les Petits chevaux de Tarquinia*, p. 132). Ce suicide différé, le refus de se nourrir, le refus de valeurs étrangères à soi, c'est aussi l'anorexie, clairement exprimée dans *Savannah Bay* à propos de la jeune mère adolescente qui choisira la noyade: «Mon enfant... mon enfant... ma beauté... ça ne voulait plus manger... ça ne voulait plus vivre... c'était sage... ça ne voulait rien... rien...» (p. 21).

M. Duras raconte, dans *les Lieux*, qu'elle préférerait les «mangues jaunes» aux «pommes rouges»: «J'ai fait une sorte d'anorexie quand j'avais dix ans, à Phnom-Penh, on me forçait à

manger des biftecks¹⁸». La mendiante du *Vice-consul* cherchait une sorte de nourriture imaginaire dans la «purée d'argile jaunâtre» du fleuve: «on dirait que la faim trouve sa nourriture là. Mais elle rêve» (p. 15), et Jacques Hold se demande «quelle pâture? loin de moi?» Lol cherche au bord de la mer (*le Rav.*, p. 152). N'est-ce pas sur cette «mystérieuse pâture de sable et de lumière», symbole d'une mémoire au féminin, que la Source de *l'Été 80* veille (p. 11)? Le topos de la Source apparaît comme l'émergence d'un corps textuel lumineux.

* * *

Le corps de la trop charnelle Tatiana va se vider, se métamorphoser, s'écrire enfin. Elle «a un vertige et l'idée de sa mort afflue, eau fraîche, qu'elle se répande sur cette brûlure, qu'elle vienne recouvrir cette honte [...], alors la vérité se fera» (*le Rav.*, p. 158) Tatiana est «nue sous ses cheveux noirs, nue, nue, cheveux noirs», «la phrase éclate, elle crève le sens»: «Le vide est statue. Le socle est là: la phrase. Le vide est Tatiana nue sous ses cheveux noirs, le fait, Tatiana sort d'elle-même, se répand par les fenêtres ouvertes, sur la ville, les routes, boue liquide, marée de nudité» (p. 116).

Le corps et le désir de Tatiana se font flux de lettres noires, nouées et dénouées au fil des phrases. L'adolescente de *Savannah Bay* était aussi «petite forme» nue, fluide, «cernée de noir» (p. 44). Le corps s'est fait lettre, «écriture couvrante». «La liquidité [...] est le désir même du

18 Michelle Porte et Marguerite Duras, *les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977.

langage» disait Bachelard : «la voyelle a est la voyelle de l'eau¹⁹». Les durassiennes Agatha, Anna, Anna-Maria, Suzanna, Savannah, Aurélia, Alissa, Tatiana, Athéna... ne l'ignoraient pas. La «polka du Guatemala» coule et danse le long de *l'Été 80* et la jeune monitrice chante «À la claire fontaine». Anna-Maria est à la fois Ève-marine et «espoir de la musique». Les liquides *a* et *o* se mêlent à plaisir dans Lola, la langue «océane» de Duras, la musique dans les mots. De l'autre côté du miroir — miroir de l'art assurément —, le corps de chair écrit émergera enfin, transformé : lettres noires fluides, poussières sonores. Des corps, il ne reste plus, dans *le Navire Night* par exemple, que les voix du désir qui se promènent comme des oiseaux au-dessus de la ville devenue océane, comme des vagues d'écume à la surface desquelles émergent, dans le flux et le reflux d'une respiration, des souffles de voix, des chuchotements, des rires, des cris, fragments essentiels, subtils... Dans la chambre noire et silencieuse, la respiration faite texte tente d'échapper à la destruction : l'écrivaine ramène au rectangle blanc de la page-plage l'enfant et la jeune fille de *l'Été 80*, qu'elle love avec amour

dans la coquille sonore de ses mots²⁰ : «je les ai ramenés à moi eux aussi comme je le fais de vous, de la mer et du vent et je vous ai enfermés dans cette chambre égarée au-dessus du temps» (p. 72).

On se souviendra ici du corps liquide de Savannah, que l'on imagine volatilisé en brouillard d'eau sur l'île brûlante. L'espace symbolique de l'île et de l'eau et la relation amoureuse s'inscrivent dans le phonème iconique qui obsède l'écriture durassienne : *IA*. Nous avons déjà remarqué la récurrence de la lettre *A* dans les prénoms des personnages féminins ; le phonème iconique, nous le retrouvons dans les prénoms (Diana, Maria, Aurélia, Tatiana, etc.), les toponymes (Siam, India, Tarquinia, etc.), les noms de fleurs, synonymes du (faire) *cattleya* proustien (*magnolias*, *zinnias*, *hortensias*²¹), et ce que j'appellerai les accords (*piano*, *dialogue* — entre blanches et noires, silence et musique, *piano maternel* —, les variations sur un thème de *Diabelli*, les chansons de *Piaf*...). Les corps de poussière d'eau ailée, les voix du désir voyagent entre îles et eau, terre et mer, yin et yang, masculin et féminin²². Le désir est le corps du hiatus,

19 *L'Eau et les rêves*, «la Parole de l'eau», p. 251, 253. Bachelard associe l'harmonica — «verre d'eau sonore» — à la poésie des eaux ; c'est d'ailleurs l'instrument de musique de l'enfant du conte de *l'Été 80*. À propos de *l'Amant*, M. Duras entend par «écriture courante» le récit libéré, détaché, décripé, oublieux d'événements personnels douloureux. De sa mère, elle dit : «C'est fini, je ne me souviens plus. C'est pourquoi, j'écris si facile d'elle, maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante» («Duras à l'eau sauvage», dans *Libération*, 4 septembre 1984, p. 28-29).

20 Dans *Outside*, l'auteure se concentre sur le «bruit du rire» de son enfant : «J'ai mis l'oreille contre le coquillage, et j'ai entendu le bruit de la mer. L'idée que ce rire était dispersé dans le vent, c'était insupportable. Je l'ai pris. C'est moi qui l'ai eu» (p. 282). Dans l'article «Seyrig-Hiss» elle voit le mot comme un enfant endormi à l'intérieur du corps des femmes, un mot-enfant qui refuse de se séparer d'elles et qui, au-dehors, se réveille brusquement, se déplie, respire, crie de souffrance, s'embarque à regret dans la phrase comme dans la vie, dans le sens qui l'habille, l'encastre, le tue (p. 201).

21 «Les hortensias, les hortensias de Tatiana», *le Rav.*, p. 72.

22 Cf., sur la voix du désir, Julia Kristeva, «Noms de lieu», dans *Tel quel*, 68 (hiver 1976), p. 40-56. Lors de son entretien avec Suzanne Lamy, M. Duras précise à propos de l'énergie des femmes préservée par leur marginalité et leur silence : «Ce n'est pas de l'énergie masculine ni de l'énergie féminine. C'est une énergie à venir, blanche, neutre. C'est peut-être celle-là qui habite les femmes depuis

de l'entre-deux du monde, de l'entre-deux des sexes, de l'écriture de l'hétérogène, paradoxale, oxymorique. Ce phonème iconique, magistrale-ment développé par Duras certes, était déjà inscrit dans *Une chambre à soi* de Virginia Woolf.

* * *

Le texte durassien s'écrit sans perdre haleine, au plus proche de la voix interne, maternelle, mais à corps perdu. Le texte offert est corps, acte sexuel, accouchement, enfant fantasmés :

Je vous ai donné Aurélia. [...] la charge d'Aurélia naissante, vous, pour que vous soyez là entre elle et moi [...], cela afin d'en être presque la cause même [...]. Comme Aurélia je dois vous adresser Gdansk au sortir de moi. La voici entre nous, entre nous, entre nos corps contenue (*l'Été 80*, p. 64).

À propos de l'entreprise de M. D., Françoise Defromont écrit : « Un auteur féminin, M. D., écrit, prise par la maladresse du boire (et de l'amour?), dicte un très beau texte à son homme de main, ou plutôt son homme à écrire, Yann Andréa. Situation exemplaire : un texte écrit à travers une voix de femme par une main d'homme²³ ». En Yann Andréa, homme proféminin, chevalier du XX^e siècle, l'androgynie est inscrite dans le corps du pseudonyme, mais perdue pour les femmes, plus jamais « gynan-

dre », ravie par l'homosexualité masculine : IAnn AndreA. Dans *les Parleuses*, déjà, Xavière Gauthier notait :

Je me méfie de la fascination qu'exerce l'androgynie. Je le vois comme une négation de la femme. Elle commence à peine à émerger dans l'histoire et déjà on dit : « Les hommes et les femmes sont semblables; il n'y a plus de différence; il n'y a plus d'hommes et de femmes ». Il y a des vêtements unisexes, des vêtements d'anges, sans sexe. En cet ange, la femme à peine apparue disparaît (p. 221).

Françoise Defromont déplore que la scène sociale pèse encore si lourdement sur la scène de la fiction, sur les femmes et les auteures, qu'il faille encore passer par le masculin pour atteindre du féminin, pour produire autrement qu'avec le corps. Elle poursuit à propos de *la Maladie de la mort* :

Mais la femme est surtout faite pour être imaginaire, et son corps, étant le corps du délit, est le corps étranger dont il faut se débarrasser [...]. Elle est essentiellement l'absente, celle dont on parle à la troisième personne du singulier, la disparue dont le corps est en effet purement imaginaire car il ne peut être atteint que par le truchement du corps masculin, main ou sexe, à travers l'identification à « vous » dans l'acte sexuel, celui à qui s'adresse le processus masturbatoire de l'écriture. Que serait faire la femme pour M. Duras? Que reste-t-il de la femme qu'elle a faite? Il reste une présence lancinante, « la » présence même, l'espace fait femme, la mer montante, une fémi-

une dizaine d'années, partout dans le monde. Parce que, quoi qu'on dise, quoi qu'on fasse, l'avenir il est féminin. On ne pourra pas l'éviter » (*Marguerite Duras à Montréal*, p. 69).

23 « Faire la femme : différence sexuelle et énonciation », dans *Fabula*, 5 (*Sur l'énonciation*), 1985. Cf. aussi, dans son livre *Virginia Woolf. Vers la maison de lumière* (Paris, des Femmes, 1985), le ch. « Bisexualité ou féminité? » — Dans *Aurélia Steiner* [Paris], M. Duras écrit : « Parfois je crois voir votre main à travers ma main, celle qui ne m'a jamais touchée. Je la vois passer sur mon corps, si libre, si seule, folle de connaissance et séparée de votre vouloir, de vous, de moi. Elle va. Touche. Et connaît de moi, de la sorte, ce que moi j'en ignore. Il fait nuit. Maintenant je ne vois plus les mots tracés. Je ne vois plus rien que ma main immobile qui a cessé de vous écrire » (p. 199). S'agit-il de la mian du « dormeur millénaire », père, amant absolu, *deux absconditus*?

nité diffuse, impalpable et pourtant prégnante — une trace imprimée à jamais dans la mémoire de l'homme et qu'il faut traverser pour la retrouver, elle, la disparue²⁴.

C'est dans la lumière verte de la maison-musée que l'écrivain au long cours du *Marin de Gibraltar*, double masculin de l'auteure, avait pris la décision d'écrire, de quitter l'État civil où il travaillait, décision prise devant le tableau d'une Annonciation. Le futur écrivain, qui se rappelle avoir eu la reproduction de cette Annonciation comme icône au-dessus de son lit, retrouve l'ange comme un vieux camarade d'enfance, son double androgyne : «on n'aurait pas pu dire s'il était homme ou femme» (p. 54). Ces retrouvailles l'impressionnent d'autant plus que l'ange est «de profil», tout comme l'était, la veille, son nouvel ami, le camionneur florentin qui lui conseillait de tout quitter, femme traditionnelle et emploi, pour écrire et partir à l'aventure. Dans l'*Amant*, la jeune fille du bac est à la fois enfant, femme et homme :

Ce qu'il y a d'insolite, d'inouï [...] la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir. L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau. [...] sous le chapeau d'homme, la minceur ingrate de la forme, ce défaut de l'enfance, est devenue autre chose. [...] Elle est devenue, tout à l'opposé, un choix contrariant de celle-ci, un choix de l'esprit (p. 20).

Dans le monde de l'esprit, en cercles concentriques, l'espace se restreint de plus en plus

autour de l'écrivaine : la chambre de *la Maladie de la mort* est «autour du corps» (p. 34), d'un corps qui va se perdre dans l'œil vide du mæstrom, l'expérience des limites ; la narratrice de *l'Homme atlantique* fait le ménage autour d'elle avant de commencer à écrire, comme avant ses funérailles : «tout était propre, mon corps, mes cheveux, mes vêtements et ce qui enfermait le tout aussi, le corps et les vêtements, ces chambres, cette maison, ce parc» (p. 17). Au centre de la spirale, et à corps perdu, l'écriture peut alors commencer, chant du cygne, «stéréophonie de la chair» et «grain de la voix²⁵», au plus proche de cette «abstraction la plus avancée, la vie» (*l'Été 80*, p. 45). Délibérément, le texte prend le relais de l'amour dévorant : «je peux aussi écrire à la place de me conserver en vie, oublier de manger²⁶». Tout comme la mère des *Journées entières dans les arbres* qui ne se retrouvait plus dans les glaces («Comme les poupées gigognes, je suis à la dernière, la plus petite, je ne peux pas aller plus loin. Je suis au plus petit de moi», p. 86), Marguerite Duras confiera à Yann Andréa :

Tout un travail a été fait pour réduire le livre à sa maigreur, à ce qu'il n'était plus possible d'effacer [...]. Chaque livre est un meurtre de l'auteur par l'auteur [...]. Quand je mourrai, je ne mourrai à presque rien puisque l'essentiel de ce qui me définit sera parti de moi. Restera seulement à mourir que le corps²⁷.

Quantité négligeable s'il en est !... M. Duras notait dans la préface au *Navire Night* : «Écrire,

24 «Faire la femme [...]», p. 107.

25 Roland Barthes, *le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973 (Points), p. 105.

26 «Les plages», dans Marguerite Duras. *Les Yeux verts*, p. 87.

27 «Marguerite Duras : "C'est fou c'que j'peux t'aimer"», dans *Libération*, 4 janvier 1983, p. 22-23.

c'est n'être personne. "Mort", disait Thomas Mann» (p. 12). N'être personne pour une écrivaine, serait-ce encore n'être ni un Sujet, ni une femme? Écrire à corps perdu, quelle que soit la qualité de l'écriture et des voix, n'est-ce pas encore tomber sous le coup de la fascination d'une mystique²⁸? Mystique religieuse, amoureuse, ou mystique — ancienne ou moderne — de la créa-

tion désincarnée? La mise en mots est-elle encore mise à mort du corps, du corps des femmes de préférence? L'écriture dite «féminine» n'est, trop souvent, qu'un corps-cible-sensible autour duquel l'artiste, l'écrivain, le théoricien, tour à tour parodiques, ludiques, ou sadiques, continuent à jouer à cache-cache²⁹.

28 Mystique que Michelle Coquillat analyse et dénonce magistralement dans *la Poétique du mâle*, Paris, Gallimard (Idées), 1982, Cf., dans *la Vie matérielle*, «le Corps des écrivains» (p. 77-78), «l'Alcool» (p. 20-25).

29 Nous citons M. Duras dans les éditions suivantes:

Agatha, Paris, Minuit, 1981.
L'Amant, Paris, Minuit, 1984.
L'Amante anglaise, Paris, Gallimard, 1967.
L'Amour, Paris, Gallimard, 1971.
L'Après-midi de Monsieur Andesmas, Paris Gallimard, 1962.
Aurélia Steiner, dans *le Navire Night [etc.]*, Paris, Mercure de France, 1979.
Le Camion, Paris, Minuit, 1977.
Des journées entières dans les arbres, dans *Théâtre*, II, Paris, Gallimard, 1968.
L'Été 80, Paris, Minuit, 1980.
L'Homme assis dans le couloir, Paris, Minuit, 1980.
L'Homme atlantique, Paris, Minuit, 1982.
India Song, Paris, Gallimard, 1973.
La Maladie de la mort, Paris, Minuit, 1982.
Le Marin de Gibraltar, Paris, J'ai lu, 1962.
Marguerite Duras. Les Yeux verts, Cahiers du Cinéma, 312-313, juin 1980.
Moderato cantabile, Paris, 10/18, 1962.
Le Navire Night [etc.], Paris, Mercure de France, 1979.
Outside, Paris, Albin Michel, 1981.
 [En coll. avec Xavier Gauthier], *les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974.
Les Petits chevaux de Tarquinia, Paris, Folio, 1973.
Le Ravissement de Lol V. Stein, Paris, Folio, 1976.
Savannah Bay, Paris, Minuit, 1982.
Le Shaga dans *Théâtre*, II, Paris, Gallimard, 1968.
Le Square, Londres, Methuen Educational Ltd, 1974.
Un barrage contre le Pacifique, Paris, Livre de poche, 1968.
Les Viaducs de la Seine-et-Oise, Paris, Gallimard, 1960.
Le Vice-consul, Paris, Gallimard, 1965.
La Vie matérielle, Paris, P. O. L., 1987.
La Vie tranquille Paris, Gallimard, 1944.